Eduardo Araníbar

Breve historia del
TANGO

KLICZKOWSKI PUBLISHER
ASPPAN CP67

MZ
Manrique Zago y León Goldstein

FICHA BIBLIOGRAFICA

Título:	Breve historia del tango
Autor:	Eduardo Araníbar
Contenido:	Una breve historia del tango. Las claves de los ocho primeros pasos: "la base". Los poetas. El tango, "baile de hombres". El tango como expresión musical y bailable nacida en ambas orillas del Río de la Plata.
Características:	96 páginas, 23 x 21 cm. Edición en español.
Editor:	Manrique Zago / León Goldstein editores, Buenos Aires, Argentina.

Distribuidor exclusivo en España:

KLICZKOWSKI PUBLISHER

ASPPAN CP67

Pte. Luis Sáenz Peña 232 - (1110) Buenos Aires - República Argentina
Tel 382-8880, 383-9038/39 - Telefax: (54-1) 383-9055
E-mail: mzago@lvd.com.ar
www.mzago.com.ar
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Impreso en España
ISBN 987-97439-1-1

Breve historia del
TANGO



Dedicado al amigo MARIO GALLO
SACÁME UNA PELÍCULA, GORDITO
Tango
Criollo
para
Piano
por
A. G. VILLOLDO

Editor
Manrique Zago

Editor asociado
León Goldstein

Dirección editorial
Eduardo Guibourg

Textos
Eduardo Araníbar

Fotografía
Christian Baied, Jorge Luis Campos, Norberto Cosentino,
Graciela García Romero, Ron Lovelace, Archivo Manrique Zago

Tapa
Dibujo de Hermenegildo Sábat

Diseño
Ricardo Codevilla, Pedro Charab

Operadora de Mac
Gabriela Petkovsek

Producción editorial
Mariana Vicat

Producción industrial
Daniel Foyedo

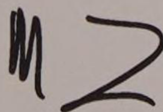
Corrección
Marina Proto



Los rutilantes colores que los xeneizes dieron a La Boca se reflejan también en los viejos portales.

Eduardo Araníbar

Breve historia del TANGO



Manrique Zago y León Goldstein


ROSA
CAFE PLATA


CALLE
DE

Breve historia del tango

"El tango, cuya partida de bautismo se registró en los anales populares del viejo barrio corralero –actual Parque de los Patricios–, ha tenido insospechable resurgimiento. Es casi seguro que, en la voluminosa historia de los bailes nacionales, no existe un caso semejante al que hoy preocupa a la atención pública, no solamente en su tierra natal, sino también en el extranjero, donde ha extendido sus contoneos con caracteres apasionados. Hasta hace pocos años nadie se ocupaba de él, sino para condenarle por sus extravagancias de arrabal. Se le consideraba como baile genuino de gente bravía, de los que en cada mirada mandan envuelta una puñalada de desafío. Hoy la opinión ha cambiado y por el contrario, se le mira con simpatía, por la hermandad de viejas tradiciones con vidalitas y sentimentales estilos."

(*Viejo Tanguero: El tango, su evolución y su historia*, diario *Crítica*, 1913).

Del Tan-gó al Tango

La palabra tango tiene un origen africano. El nombre precede, por mucho tiempo, a lo que hoy conocemos como esa danza y canción. Digamos que, en este caso, en un principio fue el sustantivo.



El vocablo tango nació en ambas orillas del Río de la Plata e ingresó en la cultura argentina y uruguaya en épocas coloniales, tal vez como una deformación fonética de la voz *tan-gó.*

Esta impronta etimológica –desvelo de muchos estudiosos del tema–, aparece en las reuniones de los descendientes de los esclavos coloniales. Durante la época de la colonia española, Buenos Aires era un importante puerto para la entrada de esclavos negros. Las crónicas cuentan que en medio de sus plebeyas diversiones, al compás de unos instrumentos de percusión que ellos llamaban tangós, los morenos bailaban una danza que hoy perdura: el candombe.

El tango nace como una fuerza que comienza más allá de los arrabales hasta conquistar el centro de la ciudad. Algunos de sus contoneos en forma de milonga sureña se fueron incorporando en las diversiones de gauchos y corraleros, en hombres de curtiembres y mataderos.

Con el tiempo fue incorporado en tren de farra por los compadritos orilleros que buscaban divertirse. Las primeras fintas, los esbozos, los bocetos de su danza fueron practicadas a través de elementales coreografías, y luego, bailadas por hombres solamente. Iba naciendo el tango.

Más tarde, se introdujo en los lupanares, en las "casas de confianza", en los prostíbulos, donde la presencia de la mujer le



Páginas 8 y 9: Período colonial: escena callejera.

Muelle del Puerto de Buenos Aires a fines del siglo XIX.

Página 10: Duelo en la pulpería. Dibujo de F. Fortuny.

confiere al tango su verdadera condición de tal, su definitiva partida de nacimiento. El tango sin la mujer hubiera devenido en algo imposible de sustentar.

Desde el negro con su pobrísima vestimenta, el gaucho con su atuendo campesino, el malevo con sus "pilchas" a prueba del lodo del arrabal de Buenos Aires con su saco a rayas gruesas y pañuelo al cuello –todo un cliché–, hasta el señor vestido con esmoquin en los distingidos salones del centro, fueron construyendo figuras arquetípicas de una cronología de 125 años de la historia del tango.

Los sones mulatos ya sugerían su nombre:

Cum-tango/ Caram-cum tango/ Cum-tango/ Caram-cum-tan/ Cum-tango/ Caram-cum-tá.

El pigmento

Lauro Ayestarán, La música en el Uruguay, *S.O.D.R.E., Montevideo, 1953, pp. 51/52.*

"Uno de los problemas más profundos y complejos de la musicología americana es, sin duda, el que plantea la inmigración de la música africana llegada al continente con la sombría corriente de la esclavitud. Se confunde comúnmente la disposición del africano a volcarse hacia determinadas formas melódicas o coreográficas ya existentes en el Nuevo Mundo y el acento o pigmento *que imprime en ellas, con aquello que trajo consigo desde su lugar natal.*

Pero lo que hay que tener bien claro para plantear en sus cabales términos el problema, es saber que esa disposición, ese acento, ese "pigmento", *no es una condición fisiológica, algo que el negro lleva en sus células, sino, sencillamente, una cultura, es decir una cualidad adquirida por un hábito social.*

Es curioso observar cómo espíritus desprejuiciados en el problema de la raza, en el problema social del negro, se transforman en racistas peligrosísimos o en reaccionarios a ultranza cuando tratan de la música negra. Decir que el negro sólo siente y expresa el ritmo, en tanto que el blanco es un ser de condición melódica y armónica, aparte de constituir una grosería clasificatoria, es un irritante prejuicio estético. Acaso la fina observación de Hornbostel de que el concepto de un ritmo europeo es de condición acústica y el del africano de condición motora –el movimiento



Los hombres practicaban el tango entre sí, para luego lucirse con las mujeres.



Matadero de Buenos Aires. Litografía de Bacle.

o la tensión muscular del brazo que va a producir la percusión es una articulación rítmica de tanta importancia como la misma percusión– sea un comienzo para la solución de los complejos problemas de la ritmología africana.

El negro trae a América una cultura potencial que choca con la cultura del medio y en muchos casos es absorbida por ésta, ya que no viene como dominador sino como dominado; en otros se produce el fenómeno de la transculturación, pero casi siempre es analizada tardíamente y entonces los caracteres fundamentales de la cultura de origen apenas afloran o son difícilmente reconocibles. De todas maneras, conviene repetir una vez más que una cultura es un hecho adquirido, no una cualidad específica."

Aquí debemos decir que, contrariamente a lo que opinaba Jorge Luis Borges, creemos que el tango, como lo prueban diferentes historiadores, abrevó en la música negra para crecer.

Las academias de baile

"Fueron los morenos en la segunda mitad del siglo XIX propietarios de Academias de baile, *como*

se denominaban los peringundines donde el compadraje orillero acostumbraba concurrir. Era conocida en aquella época, y sus mentas llegaban hasta el centro, la casa de una parda llamada Carmen Gómez, que alrededor de 1854 abría las puertas de su salón de bailes a los amantes del bullicio. La crónica policial de aquel tiempo relata numerosas incidencias ocurridas en la famosa Academia. Allí concurrían los soldados de las guarniciones de la Capital, morenos de diferentes barrios, carreteros que llegaban de lejanas regiones con productos de la tierra y abundantes monedas de plata en el tirador, el compadre amigo de pendencias y diestro en dar una puñalada a traición, jóvenes de familia *dispuestos a la pendencia y al ambiente de bajo fondo… Era aquél el mundo picaresco de la ciudad que cambiaba lentamente su fisonomía colonial, poblando sus calles de inmigrantes e idiomas extraños. Refiriéndonos a la* Academia de baile *de la parda Carmen Gómez, relataremos un hecho original. En lugar cercano a su casa existía otro peringundín, propiedad de una morena llamada Agustina. La primera, debido a la apertura de la mencionada* Academia de baile, *había perdido sus feligreses, como refiere en un documento de la época el comisario de la sección quinta de la policía. Expresa en esa oportunidad que la parda Carmen Gómez, con el deseo de hacerle mal a su compañera Agustina, había salado la casa, valiéndose para ello de un negro brujo.*



Esas prácticas, extrañas en la ciudad porteña para los habitantes de origen europeo, señalan las rivalidades existentes entre los propietarios de los salones de baile, en su mayor parte gente de color. A ellos concurrían las danzarinas de ese tiempo, cuyo retrato podemos identificar con la relación que de una de ellas se hace en la época. Refiere un documento, al mencionar cierto hecho de carácter policial ocurrido en un peringundín, que la causante era una 'de las concurrentes a la Academia y una de las que tengo precisamente en vista, porque a más de su mala vida, tiene la cualidad de ser ebria y de aquellas de cuchillo en la liga'.

Como es de suponer, la autoridad no simpatizaba con aquella clase de salones donde los parroquianos estaban siempre dispuestos al desorden. En la ya citada casa de la morena Carmen Gómez, a raíz de un expediente iniciado por una descomunal pelea, nos enteramos –tiempo después– de que se danzaba al compás de la música que tocaba al piano el pardo Alejandro Vilela."

Ricardo Rodríguez Molas; *Negros libres rioplatenses*, en Buenos Aires, *Revista de humanidades*, Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires, año I, Nº 1, septiembre de 1961, pág. 114.





Salón de baile.
Pintura de E. Nani

Epoca colonial. Vendedora de tortas.
Soldado del regimiento Negros libres,
durante las invasiones inglesas.
Litografías de Bacle.



Típica vivienda porteña con su patio de baldosas y sus rejas artesanales (c. 1920).

Tapa de Caras y Caretas*: bienvenida a los inmigrantes (c. 1920).*


HOTEL DE INMIGRANTES
TORINO

Aproximación a una historia del tango

El tango lleva consigo una ilegible y amarillenta partida de nacimiento.

Nadie puede afirmar que haya nacido rigurosamente en una fecha precisa. Existen sí, orígenes presumibles que lo sitúan a mediados del siglo XIX.

El nacimiento del tango está aparejado con el desarrollo poblacional en la Argentina, en donde confluyeron los intensos movimientos migratorios junto con una ascendente actividad ganadera en las pampas. De modo que el tango va a surgir como producto de un fenómeno socioeconómico en un escenario geográfico (a orillas del Río de la Plata) y en una sociedad específica. Hacia 1870, Buenos Aires tenía 180.000 habitantes, de los cuales 8.000 eran negros.

Entre 1871 y 1914 llegaron a la Argentina casi seis millones de personas de las que más de la mitad se radicaron definitivamente. El mayor porcentaje estaba conformado por italianos, seguido por españoles. El resto provino de otros países de Europa, del Líbano y de Siria.

Esta corriente migratoria que había llegado dispuesta a "hacer la América", tenía un importante componente de hombres que advirtieron una dura realidad. Solos, sin rumbo fijo, se fueron mezclando con otros desplazados: gauchos que volvían a los alrededores de la urbe, de "la gran aldea", a buscar refugio, atacados por bravos malones de indígenas que defendían sus territorios. A estos dos grupos de marginados y desamparados, se les suman los soldados licenciados de la Campaña del Desierto. Estos hombres solitarios y a la deriva, encontraron como cobijo y diversión el ambiente prostibulario, en burdeles que se multiplicaban en los alrededores de la ciudad. Las mujeres –a las que llamaban *chinas*–, eran traídas de las provincias. Luego, fueron llegando de Europa, en particular de Francia, Alemania, Polonia, Inglaterra, Hungría y Turquía.

En días de fiesta, esa masa rumorosa deambulaba en medio de un concierto confuso de voces por "carpas y romerías", tratando de disfrutar de los placeres de la vida. Como música de fondo se escuchaba un repertorio indefinido, mezclándose los sones de mazurcas, habaneras, milongas, polcas, chotis y valses con los rudimentos del futuro tango criollo.

Esos mismos solitarios de las "orillas" son los que se arriman a las "academias y bailongos" con su necesidad de júbilo, encuentros que solían terminar, previo al estruendo de los vidrios rotos, en una cama de hospital o en las mesas de mármol de la morgue.



Epoca colonial: vendedor de velas. Litografía de Bacle.



Expedición al Río Negro encabezada por el general Roca. Pintura de J. M. Blanes.

Se tocaban gatos y cielitos, polcas y cuadrillas con aires quebrados propios del peringundín y del baile criollo. Estas menciones al estilo "quebrado" son anteriores a la mención misma del tango, y para corroborarlo solo basta recorrer la profusa literatura de la época en la que la idea de "corte y quebrada" aparece relacionada con formas musicales variadas.

En el ejemplar del 15 de febrero de 1902 de la antológica revista *Caras y Caretas*, una anciana, nieta de esclavos, contaba que en 1870 antes de la peste grande, los "mozos bien", comenzaron a vestirse de morenos, "imitando nuestro modo de bailar, y los compadritos inventaron la milonga, hecha sobre la música nuestra. No tuvimos más remedio que encerrarnos en nuestras casas, porque éramos pobres y nos daba vergüenza." La milonga a la que hacía mención la añosa negra, no era otra cosa que el tango.

El tango nace con valores y atributos proporcionados por varias fuentes, ya que se nutre con aguas de muy diversas vertientes y debe empacar el beneficio de muchos soportes. Sin embargo, a fuerza de pertenecer a un universo de trazos y estilos bien definidos, termina por diferenciarse de los otros mundos musicales adyacentes hasta encontrar su propio e inconfundible perfil.

El testimonio de *Caras y Caretas* es valioso porque se trata de un relato vivido por una testigo presencial. Estamos en lo cierto si decimos que en el na-



cimiento del tango participaron compadritos y negros. "Compadrito" era el joven de condición social modesta que vivía en las orillas de Buenos Aires.

En los lugares habitados y concurridos por los negros se introdujeron los compadritos, que añoraban el "candombe" callejero, danza "afro" que todavía se baila en diversos centros rioplatenses. En esos reductos negros fue inventada la milonga, introduciendo los "cortes" y las "quebradas". El "corte" consistía en cortar la marcha del candombe en los desfiles callejeros, y las "quebradas", en sensuales quiebres del cuerpo, que hacían en el corte de la marcha. De modo que "cortes" y "quebradas" pasaron a designar prácticamente la misma cosa.

Los negros del barrio porteño del Mondongo, llegada la fecha de carnaval, salían a la calle con sus estrambóticos trajes chillones y enormes sombreros de plumas, bailando tras largas horas al compás monótono de los candombes. La supremacía que cada uno pretendía ejercer dio margen a enfurecidas rivalidades, y con ello, a sangrientos encuentros en plena vía pública. La repetición de los sucesos trajo como consecuencia la disolución de las asociaciones belicosas y la clausura de los candombes. Ahogadas así las expansiones africanas, se formaron centros de baile en lugares cerrados y transformaron el candombe en un baile inédito.

¿Cómo se bailaba el candombe? En pareja suelta. En cambio, la polca, la habanera, la mazurca, exigían la pareja enlazada. Al trasladar a los bailes de enlazada los quiebros de la pareja suelta, el compadrito fue creando empíricamente una coreografía propia.

Al mismo tiempo, los músicos negros que tocaban en las academias comienzan a interpretar las partituras de una manera más acorde para la nueva forma de bailar de los compadritos.

La palabra "milonga" también es un africanismo, que significa "palabra". Este baile alcanzó gran popularidad durante el siglo pasado, cuando se cultivaba en "los cuartos de las chinas" –el vocablo "chino" era entonces sinónimo de mulato o de pardo, es decir, de descendiente de negro– o habitaciones ocupadas por las mujeres en las proximidades de los cuarteles.

Mientras los "payadores" –cantores criollos de temas campestres– se acompañaban al son de sus guitarras, los compadritos improvisaban bailes. Desde entonces y hasta el arribo del tango andaluz, a todo lo que bailaban los compadritos se lo llamaba milonga, aun-



Carnaval, comparsa negra.

que se tratara de una nueva danza "insolente y procaz".

Poco antes de que comenzara el presente siglo, todavía se aplicaban a los bailes sociales los cortes y las quebradas procedentes del candombe. La denominación "tango" ya se había incorporado al habla común para designar lo que, hasta entonces, se llamaba milonga.

Es innegable que los componentes –lo que podría llamarse el condimento hispánico del tango– tenían su cuota de sangre negra.

La "habanera", como es obvio, llegó de Cuba en la mitad del siglo XIX. El tango andaluz arribó un poco más tarde y se cantaba en los teatros porteños, siendo poco después una forma habitual que dio y recibió influencias del tango criollo. El más antiguo que se conserva se llama *Tomá mate, che* y es del año 1857. Su título ya trae connotaciones típicamente argentinas. El mayor acervo de tangos de corte zarzuelero cobró popularidad entre 1890 y 1900, década en la cual floreció el "género chico criollo". Muchos tangos de aquel primitivo estilo alcanzaron notable divulgación. Las combinaciones instrumentales eran muy variadas. Se tocaba con lo que se tuviera a mano, pero en los orígenes del tango predominaron guitarras y violines.



La coexistencia entre la habanera, el tango andaluz y la milonga, se confundieron recíprocamente durante un par de décadas y por lo general se las llamó a todas "*milonga*".

Los tugurios de mala fama, zona de peligro para la gente que vivía en el centro de la ciudad, eran sitios que estaban dominados por gente de mal vivir.

Difícil es concebir una atmósfera tan cargada de provocaciones y belicosidad como la de esa época. Era corriente tropezar con tipos de mirada desafiante, parándose en son de reto si los ojos se demoraban más de lo indispensable en observarlos. Las veredas parecían angostas dado el modo en que se hacían dueños de ellas al caminar con aire prepotente, listos a hacer cuestión por el más fútil pretexto. Las esquinas tenían algo de fortín o de reducto.

Esta gente de baja estofa, policías corruptos, cafishios, compadritos y matones, imponían la ley de la calle.

Toda esa ralea humana tenía, como es natural, sus sentimientos, y los expresaba por medio de la música. Sin instrucción ni escuela, emuló lo que escuchaba.



Baile español en una reunión de mujeres.

Payador. Oleo de Boneo.






13
8210
8353

Un amplio sector cultural –criollo e inmigratorio– se sentirá profundamente identificado con esa nueva música a la que considerará como una expresión neta de su forma de sentir la vida.

Esto, que viene de bien abajo, abonó el terreno que daría como resultado la génesis de una identidad musical, un ritmo propio llamado tango que cultivó una temática fiel a su propia mitología.

"Nació en los Corrales Viejos
allá por el '80.
Hijo fue de la milonga
y un pesao del arrabal.
Lo apadrinó la corneta
del mayoral del tranvía
y los duelos a cuchillo
le enseñaron a bailar."

Miguel A. Camino

El tango tiene más de 130 años

En esta nota aparecida en el diario *La Prensa*, Francisco García Jiménez nos contaba:

Buenos Aires. Año 1867. Víspera de fiesta patria en el teatro de la Victoria. Inaugurado exactamente veintinueve años antes en fausta noche como ésta, con madrinazgo de Manuelita Rosas, el teatro de la calle de la

Página 24-25: Candombe negro. Óleo de Boneo.
Página 26: Corrientes angosta.



Manuelita Rosas

Victoria (hoy Hipólito Yrigoyen) entre las de Tacuarí y del Buen Orden (hoy Barnardo de Irigoyen) ha sido siempre el lugar obligado para las funciones de gala, representándose comedias españolas o traducidas al francés, a cargo de artistas de categoría. Es el mismo teatro de la Victoria que en el capítulo octavo de *La gran aldea*, de López, festejaba el regreso de las tropas de Mitre, triunfantes en Pavón, con las tiradas de versos del drama *Flor de un día*, de Camprodón.

El 24 de mayo de 1867, el primer actor panameño Germán MacKay ha puesto en escena la comedia de Bretón de los Herreros *El cuarto de hora* y el telón ha caído sobre el último de los cinco actos entre las aclamaciones del público. Pero nadie se ha ido del teatro.

El motivo es que los programas anuncian un número extra, un "fin de fiesta" por el primer actor. Tras un breve y rumoroso intervalo, los mecheros de gas rebajan sus luces y se alza de nuevo el telón. ¿Quién es el que se adelanta al proscenio con tan rara traza? Sí, es el propio MacKay, pero cuesta reconocer en él al protagonista de la reciente comedia de Bretón, y en toda la sala se alza un murmullo de asombro...

"Fin de fiesta" estrafalario

Hagamos personero de ese asombro a un contemporáneo de aquella velada, Rafael Barreda, tal como lo recordó en una crónica

"–¡Miren que fue ocurrencia la de MacKay! Nada menos que un artista de sus campanillas en el género serio, disfrazarse de negro escobero, ridiculizándose a sí mismo con morisquetas de mandinga y piruetas de payaso, cantando con voz de caña rajada...

"Yo soy un neglito, niñas,
que ando siemple pol acá,
vendo plumelos, schicobas,
y nadie quiele complá.
Selá polque soy tan neglo
que pasa de rigulá
y todas la niñas juyen
que palecen asustás..."



"El público, aplaudía a rabiar –dice Barreda–, y el alboroto creció en el 'gallinero' con interjecciones incontenibles: ¡Qué pícaro negro!... ¡Qué atrevido!... ¡Mirá!... MacKay, con aquella figura escuálida y larguirucha como pabilo de vela, seguía cantando...

"Yo soy un neglito, niñas,
Que le guta fandangueá
Y a la que le hago un pilopo
Bien plonto está cololá..."

"Los aplausos se redoblaron entonces, con tales muestras de aprobación y tanto entusiasmo, que MacKay no se vio jamás ovacionado de tal manera en las obras en que verdaderamente trabajaba con talento, con inspiración, con conocimiento profundo del arte dramático..."

Los estribillos de Montserrat

En ocasión tan peregrina y desde aquel proscenio del Victoria, el actor MacKay ponía fecha de consagración pública –con imprevisibles derivaciones– al tango argentino, que nacía como "música negra", con el color y el ritmo de los candombes. La composición que estrenaba MacKay esa noche, bajo el título de *El negro Schicoba*, era el resultado de una silvestre letrilla adaptada por el mismo



Batalla de Pavón. I. Manzoni (detalle).

José María Palazuelos acompañado de sus hijos Ramón y José María, en la época en que compuso El negro Schicoba.

actor a una pegadiza melodía del celebrado pianista José María Palazuelos. "*Un tango de la raza africana*", ha dicho Vicente Rossi en su libro *Cosas de negros*, refiriéndose vagamente a esa pieza, que él nombra como *El Chicoba* y cuyos compases da como propagados en la ciudad de Montevideo justamente en el año 1867, pero con evidente ignorancia de su origen argentino. Conviene aclarar que no sólo el "schicoba" designaba al vendedor de escobas, en la lengua bozal de los morenos, sino también al "escobero" que al frente de los candomberos abría el paso de la comparsa con lucidos alardes contorsivos que llamaban escobilleos.

En esa noche de mayo de 1867, "El negro Schicoba" oficiaba en Buenos Aires la refirmación tanguista que ya en los desfiles del barrio de Montserrat, a golpe de tambor afro, los retintos "benguelas" habían predicho con augurales estribillos:

"Cum tango, talango y tango
Cum tango, talangoté
Dame un besito, molena,
Aquí que nadie nos ve..."

El propio Rafael Barreda antecedió su rápido y colorido relato del estreno de *El negro Schicoba* manifestando que en ese tiempo los gustos cambiaban; y de las polcas y las mazurcas, y de las romanzas y las arias operísticas... "se pasó a los tangos". "*La música negra tuvo su gran éxito*", agrega. "*Los almacenes del ramo atestaban sus vidrieras con piezas del género*". No es difícil suponer que tal ritmo sólo podía haber ganado a la sociedad porteña en su ameno carácter auditivo, estando a remota distancia de intentar siquiera el codearse con los otros bailes tradicionales.



Y que el tema lo conocía bien Barreda lo demuestra el hecho de que fue autor de letras de ese tipo para comparsas de jóvenes blancos y de buen humor que, concienzudamente tiznados, tuvieron mucho éxito en los carnavales antañones. Una de ellas, y quizá la más afamada por sus imitaciones de las modalidades de la gente morocha, fue la Sociedad de Los Negros, en la cual Rafael Barreda militaba como "viejo negro" entonando en el carnaval de 1866 esta estrofa homónima, de su cosecha:

"Del niño blanco yo he sido esclavo
Y he sido un neglo tlabajadó,
Hoy quien me comple se lleva un clavo
Polque mi fuelza ya se acabó"

Página 30: Tango en el Teatro Victoria (1901).



El actor Germán MacKay. Caricatura en el papel de "El negro Schicoba".

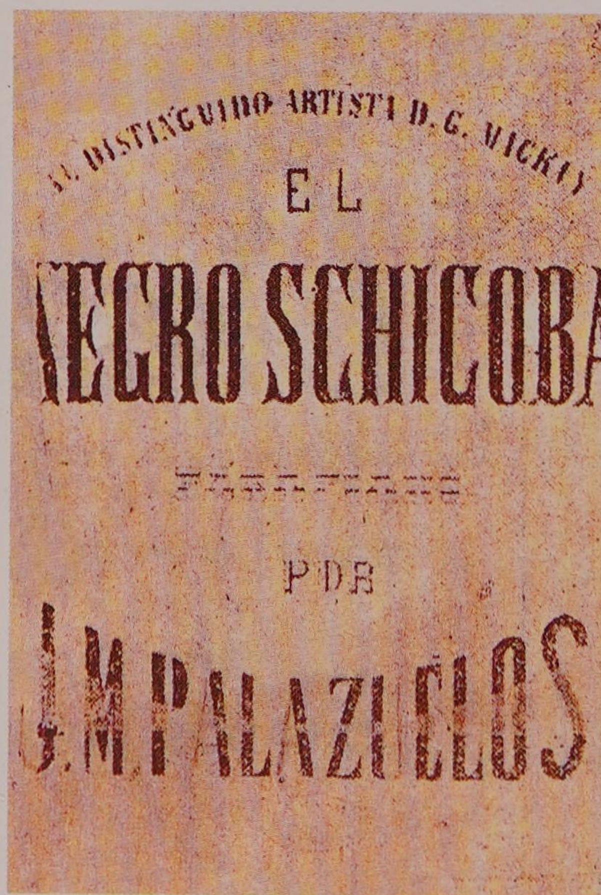
Seguida, a poco de andar, de otra copla propia, respaldada por los bullangueros parches del candombe:

"Una negla y un neglito
Se pusielon a jugá;
Él haciendose el tlavieso
Y ella la disimulá."

Chivilcoy: Moreira y tango

Hay sitios signados por el destino para que en ellos alumbre la buena estrella de los nacimientos memorables, sin distingos entre los alumbramientos de los hombres o de sus obras. La progresista ciudad de Chivilcoy, en el oeste de la ciudad de Buenos Aires, ha sido depositaria de un misterioso y doble mandato en nuestro arte popular. Repetidamente se ha recordado que en un circo instalado en el lugar por los Podestá, la pantomima de *Juan Moreira* tomó el uso de la palabra una noche de 1886 y abrió el camino afortunado del teatro nacional. Mucho menos conocido es que, veinte años antes, encontrándose en esa población el músico José María Palazuelos con su amigo el actor panameño MacKay, tras componer la polca *La chivilcoyana* que dedicó al doctor Adolfo Alsina, tuvo la feliz inspiración melódica de *El negro Schicoba*. Llevado inmediatamente al pentagrama, daría la puntada inicial de esa malla coreográfica del "corte" y la "quebrada" que al correr de medio siglo ya envolvería en su cautivante influjo al mundo entero.

Con loable intención documental, el origen chivilcoyano de *El negro Schicoba* y su estreno porteño en el Victoria han sido precisados por Vicente Gesualdo en su excelente *Historia de la Música Argentina*, recalcando esos datos para desvirtuar la posible filiación mantevideana que le da a la composición Rossi en sus libro *Cosas de negros*. Aunque hay una buena excusa para la presunción de Rossi, y es que seguramente esos compases del "Schicoba" una vez cruzado el río se habrán propagado en los "milongones" de la gente de color de Montevideo en forma francamente bailable y, por ende, francamente tanguera.



Carátula de la primera edición de la canción El negro Schicoba.

El compositor Palazuelos

Por lo que atañe a la personalidad del maestro porteño José María

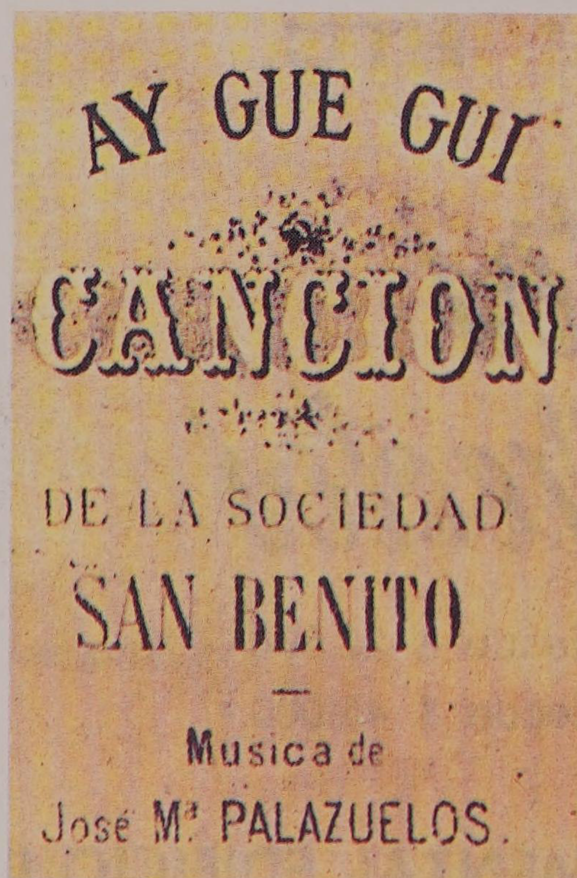
Una escena de Tango, *la película de Carlos Saura.*



Palazuelos, también el historiador Gesualdo ha contribuido a situarla en los ámbitos musicales de la época. Hijo de un músico de la Catedral Metropolitana, José María Palazuelos –que llegaría a ser organista del mismo templo principal y profesor muy acreditado– era ya en 1857, con apenas 17 años de edad, pianista del espacioso y bien adornado Salón de Recreo, ubicado en la calle Perú junto a la entrada del viejo Club del Progreso. Este Salón de Recreo y otros similares de diversión pública –Museo Diorámico, Salón Nacional, Las Delicias, etcétera– estaban en el comienzo de su auge. Presentaban la primitiva fantasmagoría de luz y sombra de los grandes paisajes en diorama, exponían algunos ejemplares de fauna rara y fieras embalsamadas, y lo amenizaban todo con la ejecución de fragmentos de óperas, que se turnaba con la de los valses, mazurcas y polcas del momento.

Pero fue unos años después, coincidiendo con la apertura en Buenos Aires de varios cafés-concierto –y su consiguiente logro del favor público– cuando los músicos de eficiente versatilidad serían los llamados a ser parte vital del atractivo de esos locales.

José María Palazuelos, aportando verdadera escuela y sutil espontaneidad al teclado, fue de los preferidos. Esa continuada actuación de pianista popular, respondiendo con elasticidad a los variados pedidos del público y satisfaciendo sus gustos con prontitud, hizo de Palazuelos el compositor de vena fácil que, entre el repertorio corriente de mazurcas, polcas y valses que desfilaba bajo sus dedos, ideó sus propios bailables de ese tipo y, especialmente, acompañamientos marciales para comparsas carnavalescas de morenos y línea melódica de nuevas canciones candomberas. Entre éstas, la titulada *Ay Gue Gui*, que preparó para la sociedad de negros de San Benito, ya anunciaba en sus giros el particular compás que culminaría muy pronto en *El negro Schicoba*, umbral silvestre del tango de Buenos Aires.



Melodía de insospechado futuro

La objetiva "macchietta" de Germán MacKay en el teatro de la Victoria tenía, naturalmente en su momento, los modestos visos de un fugaz suceso del tablado, decretado por el público de una noche. Era en su alma donde latía la condición para trascender y perdurar. Y su alma era el ritmo. Venía de lejos: de los fandangos de la conquista hispana y los candombes de la esclavitud negra; colindaba ya con el forastero



Café Concert (c. 1920).

Carátula de la primera edición de la canción
Ay Gue Gui *de Palazuelos.*

danzón, lánguido, recién llegado del Caribe, y con la casera milonga –verbosa y retobada– de un cantor "compadre" que tenía un pie en el arrabal y el otro en el campo.

Le faltaba para ser tango entero poco más de una década; el tiempo suficiente para que en las polcas y mazurcas europeas –tocadas a la manera personal de músicos como Palazuelos y bailadas con enlace apretado y aire arrastradizo– la intuición criolla encontrara el complemento de una fórmula coreográfica propia. Una fórmula tan decantada como para poder lucir innegable autenticidad de tango, identificando paladinamente con su melodía y su copla, en cualquier latitud universal, los nombres de la ciudad y la tierra en que nació.

Después del nacimiento

El tango, tal como lo entendemos ahora, data de la segunda mitad de la década de 1890. La palabra tango comenzó a usarse para nombrar la música tocada por los tríos negros de arpa, flauta y violín. Luego, la guitarra de los payadores, que se reunían en las pulperías para cantar sus coplas, reemplazaría el arpa.

En su evolución espacial, al entrar el tango en los salones, el piano desplazó a la guitarra. Después se agregó el acordeón o concertina, que es desplazado a fines del siglo por el bandoneón. Oriundo de Alemania y creado por un poblador de Krefeld llamado Band, fue en su origen un instrumento portátil que llevaban los campesinos alemanes colgado del cuello. Es un derivado del acordeón o concertina, pero tiene un timbre más cercano al del oboe, al clarinete, al órgano y al armonio, lo que da al tocarlo un sonido más grave y profundo.

Desde los primeros años de este siglo XX, piano, violín y bandoneón configuraron definitivamente el alma de la "orquesta típica", denominación dada por el uruguayo Francisco Canaro, violinista, compositor y director de orquesta. Canaro –ya en 1908–, había formado el primer trío de renombre.

Creado como una danza agresiva, expresó los instintos sexuales del bailarín. Inclusive, su primitiva coreografía se asemejaba a un duelo entre cuchilleros o un abrazo carnal entre el "cafishio" y su "mina".

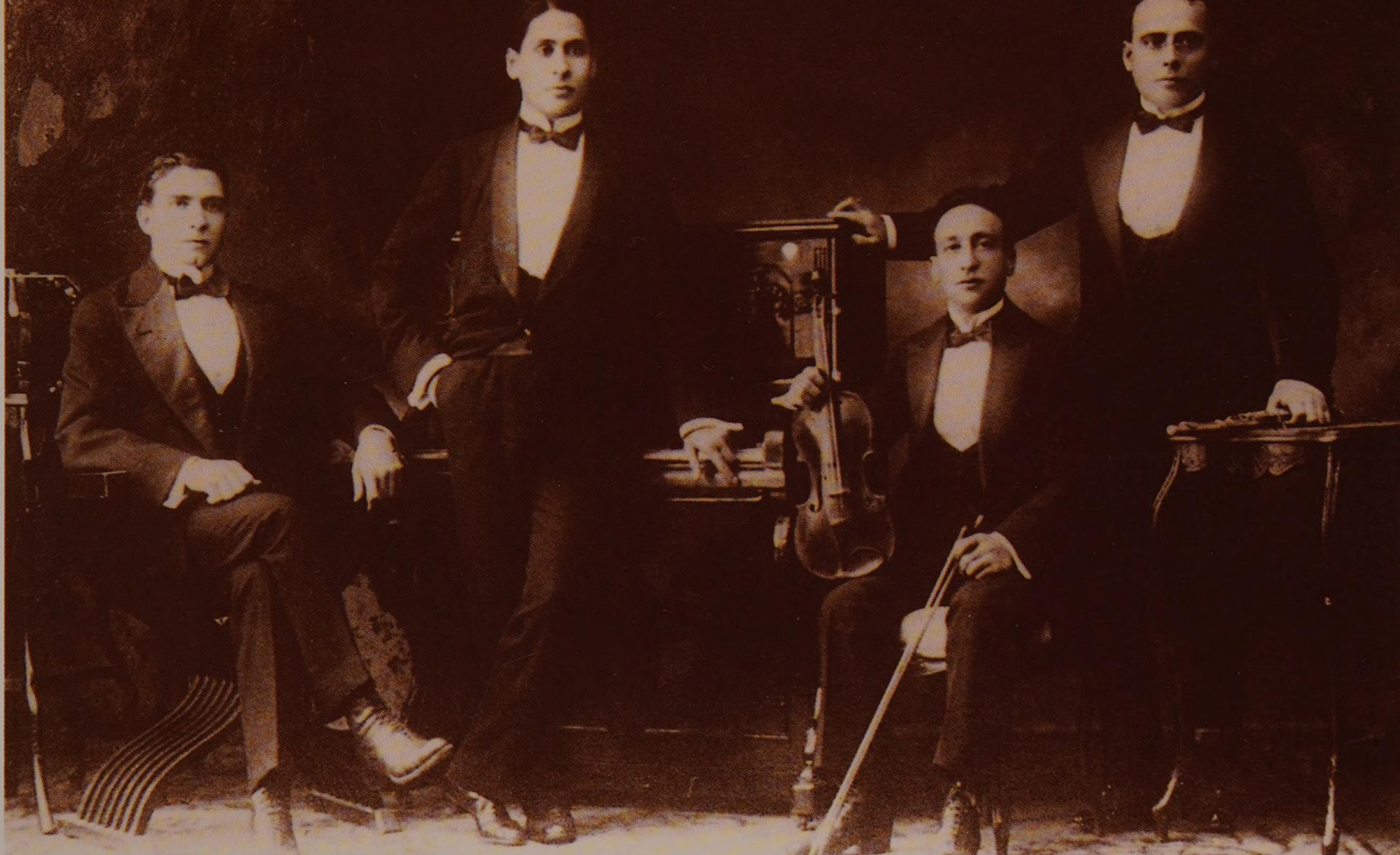
Tampoco fue ajena al nacimiento del tango, la musicalidad espiritual del inmigrante







Partituras.



Cuarteto de Juan Maglio.

italiano –en ese entonces el cuarenta y nueve por ciento de la población– que le aportó, junto con su alegre "tarantella", la tristeza de una patria lejana y el sentimentalismo de quien ya no pudo volver a su suelo natal.

La guitarra y la armónica, para sorpresa y desconcierto de los tangueros actuales, fueron reemplazadas por el clarinete. Pero estos músicos actuaban sólo en la Boca. En los otros barrios suburbanos dominaron siempre las orquestas criollas. Y siempre fueron compadritos porteños –con más aspiraciones a agenciarse una pupila que a cobrar el sueldo de la patrona– los que dieron patente de soez al tango en los 'cafés' (burdeles colectivos con bebidas alcohólicas y baile) de la capital y de la provincia.

El tango, dentro de su primera morfología, seguirá su evolución y su transformación, a veces en la melodía, a veces en la formulación rítmica, siempre en manos de la intuición de sus músicos. Pero éstos, seguramente, responden para los sucesivos momentos no a conscientes o eruditas fórmulas o problemas musicales, sino a imposiciones de los ambientes, de la



Parejas de baile de Tango Argentino*: Virulazo y Elvira, los Dinzel, Mayoral y Elsa María, Copes y Nieves, los Rivarola, Gloria y Eduardo, Nélida y Nelson.*

Los propietarios de una cervecería (c. 1905).


QUILMES
BOLS
¡Veteran
WHISKY





danza y de los instrumentos utilizados.

El Stella di Roma ubicado en las calles Corrientes y Uruguay, conocido por el baile del "Pepín" fue el primero en establecerse y el que mayor auge tuvo por la atracción que ejercían las hermanas Balbina, Rosa y María. Más tarde surgió el Scudo de Italia, la Benevolenza, la casa de Provín, el Puentecito, y otros que tuvieron vida efímera, porque al cabo de cierto tiempo la policía acabó con ellos, pero no sin que antes se hicieran ricos sus propietarios. En este barrio, el tango sufrió grandes innovaciones, cambiando no solamente sus figuras sino también su elasticidad y contoneos, que fue la interesante característica de origen.



Tango en el Teatro Victoria (c. 1900).

Las muchachas, en su mayor parte italianas, no se adaptaban al movimiento que le imprimían los criollos de cepa, y fue entonces que se le dio el nombre de "tango liso". La modificación se hizo casi general, perdiendo el aire primitivo. Por tal motivo, muchos de los que allí bailaban fracasaban en las academias. Sin embargo, aficionados de nombre, como el flaco Saúl, por ejemplo, se identificaban con los dos estilos y bailaban con igual facilidad en uno u otro salón. Mariano el bailarín, asiduo concurrente al Scudo de Italia, donde una Paulina tenía trastornada a toda la clientela, fue otro de los que ejerció el cetro de la popularidad por la corrección con que se desempeñaba. Los amantes del tango le hacían rueda cada vez que ocupaba el patio de baile, para admirarlo y aplaudirlo en la difícil ejecución de figuras que inventaba y que ningún otro podía imitar.

Los investigadores infieren que apenas inventado, el tango comienza a italianizarse y que las bailarinas profesionales no sólo empezaron muy pronto a bailarlo, sino que, además, en algunos lugares impusieron su estilo. Por otra parte, no todos los que concurrían a aquellos lugares de baja estofa eran matones y rufianes.

El tango

Insinuante bullicio de melodías / en el compás lascivo, rítmico y hondo, / con que llorar parecen tus alegrías / recónditas nostalgias del bajo fondo.

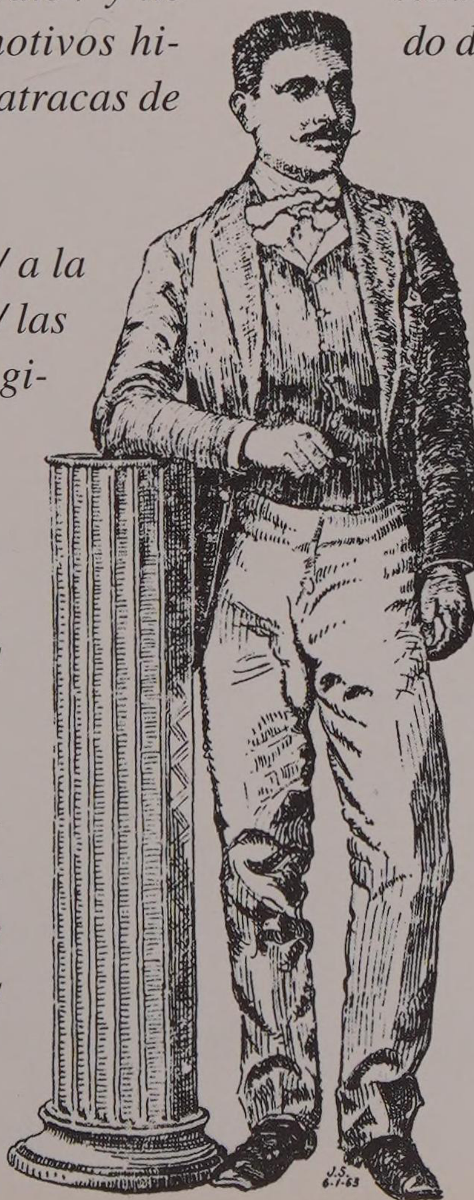
La sombra canallesca de algún tugurio, / oscureció la estirpe de tus blasones; / y han sido tus voceros de mal augurio, / con sus notas gangosas los acordeones.

Antípodas cadencias riman tu exordio / y llegan a conjuros de tu molicie, / los motivos hidalgos del clavicordio / y las torpes matracas de la negricie.

Tú robaste a la jota todo su fuego, / a la ingenua milonga, su alma pampeana, / las curvas elegantes, al baile griego, / los giros solapados, a una gitana.

Mohínes sugestivos, a las manolas, / y a los claros de luna, todas sus liras, / cuando pones alegros de barcarolas / en el triste lamento de las guajiras.

Estimulas los vicios más denigrantes; / y entornas con las mismas genuflexiones, / la dicha pasajera de los amantes / que la puerta maciza de las prisiones.



A tu acorde nocturno vive el suburbio, / cuando arriban los mozos con sus morenas, / a tupir el recinto raleado y turbio / con batones, con gachos y con melenas.

El conjunto raquítico de los violines / turba con notas agrias el piano afónico; / y empiezan las parejas de bailarines / a esbozar mesuradas el ciclo armónico.

Se mecen las mujeres como banderas, /en tardo y somnoliento ritmo de hamacas; /formando con el ruedo de las polleras / extrañas curvaturas afrodisíacas.

Tienes el gesto típico de los matones, / y aquilatan la injuria con que prosternas, / la esgrima tenebrosa de los facones / y la musa plebeya de las tabernas.

(Julián Enciso, ***El Tango***,
en ***Caras y Caretas,*** Buenos Aires,
17 de ocubre de 1908).

Aquellos primeros tangos

El primer tango, con todo el alcance del género, fue *El entrerriano* (1897), creación

Páginas 40 y 41: La Boca del Riachuelo y su puente.

Izquierda: Rosendo Cayetano Mendizábal.

de Anselmo Rosendo Mendizábal. Este músico afrocriollo era un hombre culto y había nacido en el seno de una familia de posición económica desahogada. Tenía conocimientos musicales muy superiores a los de los otros tanguistas, que por entonces eran solamente intuitivos. Mendizábal había estudiado el piano en la casa paterna, pero terminó ganándose la vida tocando en *clandestinos* –prostíbulos encubiertos–.

De ser cierto que Rosendo Mendizábal compuso *El entrerriano* mientras se desempeñaba como pianista "en Lo de Laura", habría que considerarlo como el primer tanguista. A propósito, Lo de Laura era un local cercano al centro de Buenos Aires que contaba con una clientela de personajes selectos: bacanes, actores, funcionarios, médicos, grandes comerciantes y financieros. "La casa de Laura" se distinguía porque sabía complacer con inteligencia a todos y por "la calidad superior de sus mujeres", que no eran asunto de compadritos vulgares.

¿Qué tango era el que echaba Mendizábal sobre el teclado del piano de Laura Monserrat, de María Rangolla, de la parda Adelina? Entonces convivían dos tangos: uno desenfadado y medio acupletado, con mucho de negro y algo de andaluz, abundante en cortes y quiebros, como por ejemplo, el tango del mulato Papilla: *"Cuando me enrosco a la mina / la hago girar y me estiro. / Bailando en sus ojos miro / todo mi orgullo y pasión."*

El otro tango era introspectivo: el porteño resignaba su condición de compadrito para convertirse en un hombre que había perdido su alegría. Dejaba aflorar, además, su prepotencia y su resentimiento: *"Tango severo y triste. / Tango de amenaza. / Tango en que cada nota cae pesada y como a despecho, bajo la mano más bien destinada / para abrazar un cabo de cuchillo."*

Rosendo Mendizábal y Ángel Villoldo, contemporáneos entre sí, son los primeros que llevan el tango "de los pies a los instrumentos musicales": violín, piano, guitarra y flauta. Al final aparecerá el bandoneón.

Ángel Gregorio Villoldo es reconocido como mucho más que un tanguista: fue ejecutante de guitarras y armónica, cantor, letrista, periodista, tipógrafo y artista de varieté. En 1905, editó



Partitura de El Choclo, *de Villoldo.*

Café Tortoni. Caras y Caretas, *1901*





Portadas de las partituras De la vida milonguera *y* La cumparsita.



El zorzal criollo acompaña su canto con la guitarra.



Fileteado de León Untroib en la estación de subterráneo Carlos Gardel.

El Choclo. Poco después, y en ese mismo año, una cupletista del Uruguay, Lola Candales, cantaba una letra de Villoldo: *La Morocha*. Se afirma entonces, que por primera vez un tango fue interpretado por una cantante profesional.

El tango, profesionalmente cantado –no el tango-canción, que es otra cosa– nació como se dijo, en 1905. Los versos eran de Ángel Gregorio Villoldo, que lo compuso sobre una música previa de Enrique Saborido. Villoldo llevó el tango "de los pies a la boca".

Pascual Contursi, en su juventud, se ganó la vida como guitarrero –con un instrumento de nueve cuerdas–. Es el creador del tango-canción *Mi noche triste* (1915). Con él comienza la letra con argumento. Se pudo constatar que inauguró el tango sentimental, ése cuya letra expresa emociones tiernas y propensas al llanto.

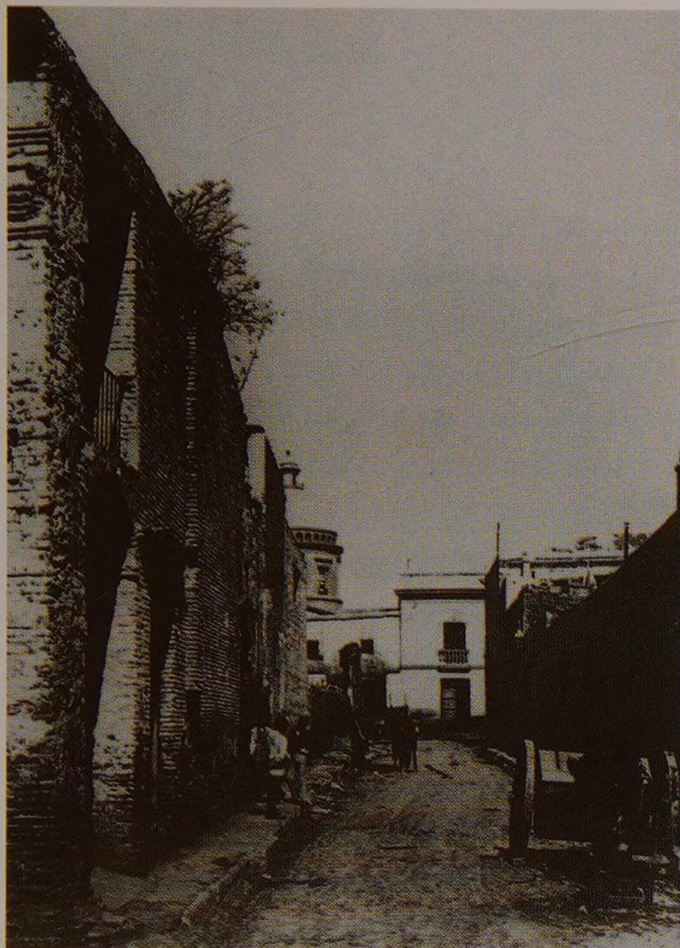
Los historiadores consideran a Pascual Contursi como el creador que instaló una bisagra que dividió la historia del tango en dos etapas bien definidas de su evolución.

Mi noche triste inauguró el tema transgresor del *canfinflero* (rufián) que llora abandonado por su querida prostituta.

En 1917, Carlos Gardel cantó y grabó su primer tango, que no fue otro que *Mi noche triste*.

Mi noche Triste 1915

Percanta que me amuraste / en lo mejor de mi vida, / dejándome el alma herida / y espina en el corazón, / sabiendo que te quería, / que vos eras mi alegría / y mi



La calle del pecado.

Dedico a mis amigos AMADEO PEZZA y ARMANDO RAFFETTO

MI NOCHE TRISTE

(LITA)

TANGO PARA PIANO y CANTO

Letra de P. CONTURSI

Música de

SAMUEL CASTRIOTA

JUAN S. BALERIO

6ª Edición

$0.70

Propiedad del Autor - Queda hecho el depósito que marca la ley

Partitura de Mi noche triste.



"Lo de Hansen".

sueño abrasador, / para mí ya no hay consuelo / y por eso me encurdelo / pa' olvidarme de tu amor.

De noche cuando me acuesto / no puedo cerrar la puerta, / porque me hago ilusión que volvés. / Siempre llevo bizcochitos / pa' tomar con matecitos / como si estuvieras vos, / y si vieras la catrera / como se pone cabrera / cuando no nos ve a los dos.

Cuando estoy en mi cotorro / lo veo desarreglado, / todo triste, abandonado, / me dan ganas de llorar. / Me detengo largo rato / campaneando tu retrato / pa' poderme consolar.

Ya no hay en el bulín / aquellos lindos frasquitos / adornados con moñitos / todos del mismo color. / Y el espejo está empañado / y parece que ha llorado / por la ausencia de tu amor.

La guitarra en el ropero / todavía está colgada: / nadie en ella toca nada / ni hace sus cuerdas vibrar. / Y la lámpara del cuarto / también tu ausencia ha sentido / porque su luz no ha querido / mi noche triste alumbrar.

Mi noche triste fue el primer tango-canción, con música de Samuel Castriota y letra de Pascual

Contursi. Se introduce lo que podemos llamar un *lunfardo abierto*, y con cierta osadía se lo presenta en sociedad.

La aparición del lunfardo

"No tengo el berretín de ser un bardo
chamuyador letrao ni de spamento.
Yo escribo humildemente lo que siento
y pa, escribir mejor lo hago en lunfardo".

Esteban Celedonio Flores (1896-1947)

Cualquier lector que no fuera argentino o uruguayo, difícilmente pueda interpretar en su más bello sentido, los versos lunfardos precedentes que escribriera el autor de *Mano a Mano*, el inolvidable poeta nacido en Buenos Aires.

Nos acercaremos a esta lengua, humildemente, sin *spamento*:

El significado original de la palabra lunfardo es "ladrón". De ahí que también haya sido usada para nombrar a la jerga o argot usado por la gente de mal vivir de las orillas de Buenos Aires de fines de siglo pasado. Luego es incorporada en el lenguaje del tango. En nuestros días, el lunfardo es utilizado en el habla cotidiana.



Partitura de Mano a Mano.

La influencia del lunfardo se extiende al Uruguay, por lo que se lo podría considerar, en sentido amplio, un habla rioplatense. Los versos siguientes contienen numerosos términos lunfardos y constituyen uno de los porcentajes más elevados encontrados en una pieza literaria:

Ciego, mishio, forfait, águila, pato,
sin un duro, viviendo del pechazo,
estufao, fulería y rechivato,
mal empilchao, sin fasos, pobre gato,
la morfo procediendo del mangazo.

(*Himno al pato*; de *Versos Rantifusos*
de Felipe H. Fernández, "Yacaré", 1916).

La primera mención del vocablo "lunfardo" aparece en el año 1878, en el diario *La Prensa* de Buenos Aires. Se sostiene que lunfardo proviene de lombardo (natural de Lombardía), pero deformada en "cocoliche" –que es el modo de hablar de los extranjeros, especialmente de los italianos que no conocen bien el español– como lunfardo. En dialecto romanesco, lombardo significa ladrón y en el argot del siglo XII, *lombard* quería decir usurero.





Página 52: Desalojo en un conventillo.

Estacionando en el medio (c. 1929).

" Cuando el bacán está en cana
la mina se peina rizos:
No hay mina que no se espiante
cuando el bacán anda misho"

(De la literatura lupanaria anónima).

No hay dudas del origen popular y maleante del lunfardo. Sin embargo, las razones de su perduración, influjo, interés y dinamismo, deben indagarse en otros medios y ambientes. El lunfardo tuvo y tiene la capacidad de adueñarse de las calles de la ciudad y definir con un nuevo toque, los hombres, las cosas y los sentimientos. Es preciso entonces distinguir las diferencias entre el lunfardo cerrado que los delincuentes llaman "canero" (carcelario), y el lunfardo familiar, abierto:

"El bulín de la calle Ayacucho
que en mis tiempos de rana alquilaba
el bulín que la barra buscaba
pa, caer por la noche a timbear,
el bulín donde tantos muchachos
en su racha de vida fulera
encontraban marroco y catrera
rechiflado, parece llorar."

(*El bulín de la calle Ayacucho,*
Celedonio Flores, 1923).





Página 54: Escena de la obra de teatro El Conventillo de la Paloma.

Pintura de Luis J. Medrano que representa una boite de la *época (1947).*





Se puede decir que el lunfardo nace con la creciente migración europea sin conocimientos idiomáticos. La inevitable mezcla con los nativos, especialmente en los conventillos, hizo que éstos asimilasen palabras de uso cotidiano, las que –al no poder pronunciar correctamente–, fueron acuñadas en otras parecidas, originando un nuevo vocabulario casi impenetrable. Es la marca de identidad del inmigrante que lo liga a su lugar de origen. Es su manera de continuar conectados a la vieja tierra y a su lenguaje materno: *"si lo dejo, pierdo mi identidad."* Esta nostalgia y tristeza, particularmente de los italianos y españoles, se enraiza en la melodía y en las letras de los tangos:



"Sola y en tierras extrañas,
tu caída fue tan breve
que, como bola de nieve,
tu virtud se disipó...
Tu obsesión era la idea
de juntar mucha platita
para tu pobre viejita
que allá en la aldea quedó."

(Galleguita, 1924)

Un claro ejemplo del origen del lunfardo como idioma de ladrones es el siguiente texto:

La otra noche en los Corrales

Anónimo lunfardo (circa 1890)

La otra noche en los Corrales, / hallé a una china *muy* mona*; / y ahí nomás, como por broma, / me le empecé a* lamentar. */ Entré a* llorarle la carta */ y ahí nomás le* formé un cuento */ porque habiendo visto el* vento */ pensé poderla* shacar.

Pero me había equivocado: / era una mina cabrera, */ más reversa que una fiera / que le queman el pajal; / y como si yo me* pasara */ más de lo que es necesario / se largó con un rosario / muy difícil de rezar.*

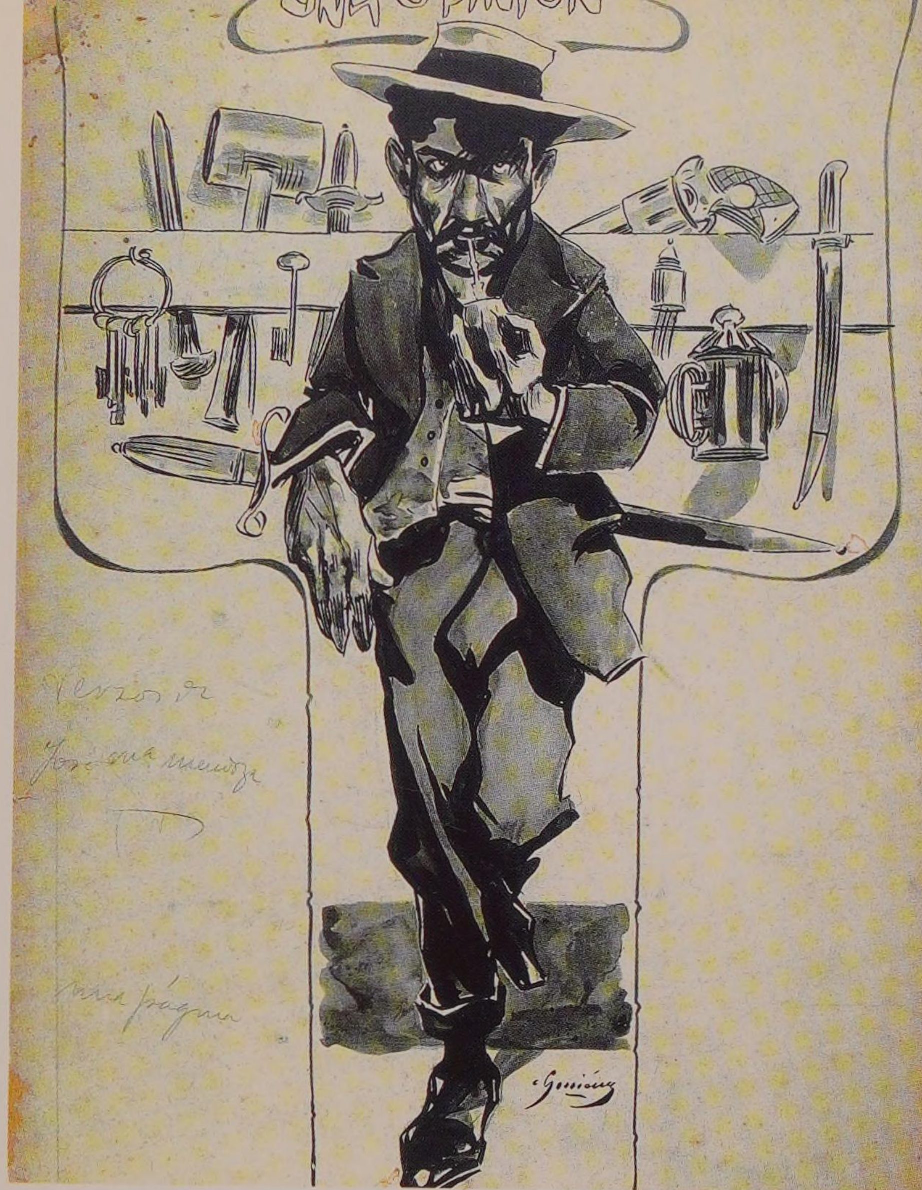
Empezó con que tenía / un bacán *muy* a la gurda */ y que ella no era una* turra */ que la* pudieran shacar. */ Me dijo, ¿piensa* filarme */ con un cuento tan* fulero? */soy mina de un* mayorengo */ y lo he de hacer* encanar.

Pero yo que soy cabrero */ para eso de estar en* cana, */ le dije, nadie la* afana / pa' *que se ponga a* esquillar. */ Y ahí nomás le* largué *un* lengo / mistongo *que yo tenía, / y le* batí *si quería / darle el* enaje *al* bacán.



Página 56-57-58: Inmigrantes.

Familia de inmigrantes durante un frugal almuerzo.



Una opinión. *Dibujo de Giménez.*

Me contestó: es imposible, / pero no es por despreciarlo; / es que yo tengo un otario */ que lo ando por* afanar; */ estoy por ver si el* bulín */ me arregla porque es* estazo; */ y después el* esquinazo, / de buten, *se lo he de dar.*

Pero falta ver si usté */ no me las* cuenta de vado */ y tiene otra* mina *al lado / más* a la gurda *que yo; / por eso quiero advertirle / que soy muy* estriladora */ y no quiero que otra* lora */ venga a mandar en mi amor.*

Por ello y otras razones / quiero que me bata el justo, */ para librarme de un susto / si se aparece el* bacán; */ hoy le toca* la dormida */ y es muy fácil* concebir, */ que a eso de las once y media / caiga* escabiado *al* bulín.

Entonces yo le batí */ que la hablase a la* madama, */ que conmigo a la posada / pensaba irse a dormir, / y cuando venga su* mino */ dígale que lo despida, / que* usté *ha* tomado dormida */ y le es imposible abrir.*

Se arregló con la madama, */ juntos del* tambo enajamos, */ a una posada llegamos / en donde un cuarto pidió; / y a eso de la madrugada / me hizo el* vento *y la* marroca */ y* espiantándose *la loca* / amurado *me dejó.*

¡Me hubieran visto esquillar */ por la* marroca *y el* vento! */ ¡Después que creí que el cuento / ella se lo había tomado...! / Me visto, y me voy al* tambo */ derecho, a darle la* biaba, */ y me dijo la* madama, / espiantá otario afanado.

Así, ya lo ven señores, / ¡quién se lo imaginaría / que el otario *que tenía / yo mismo tenía que ser...! / Yo creí bien hecho el cuento, / y ella me* filó *primero, / largándome tan* fulero */ como ustedes ya lo ven.*

Esto servirá de ejemplo / al que sea caloteador */ busque otro medio mejor / cuando pretenda* afanar; */ no le pase lo que a mí / me pasó hace poco tiempo: / que la* marroca *y el* vento */ me* hicieron, *por* calotear.

El guapo invita a bailar y la mina se resiste.



El Tango fue cambiando

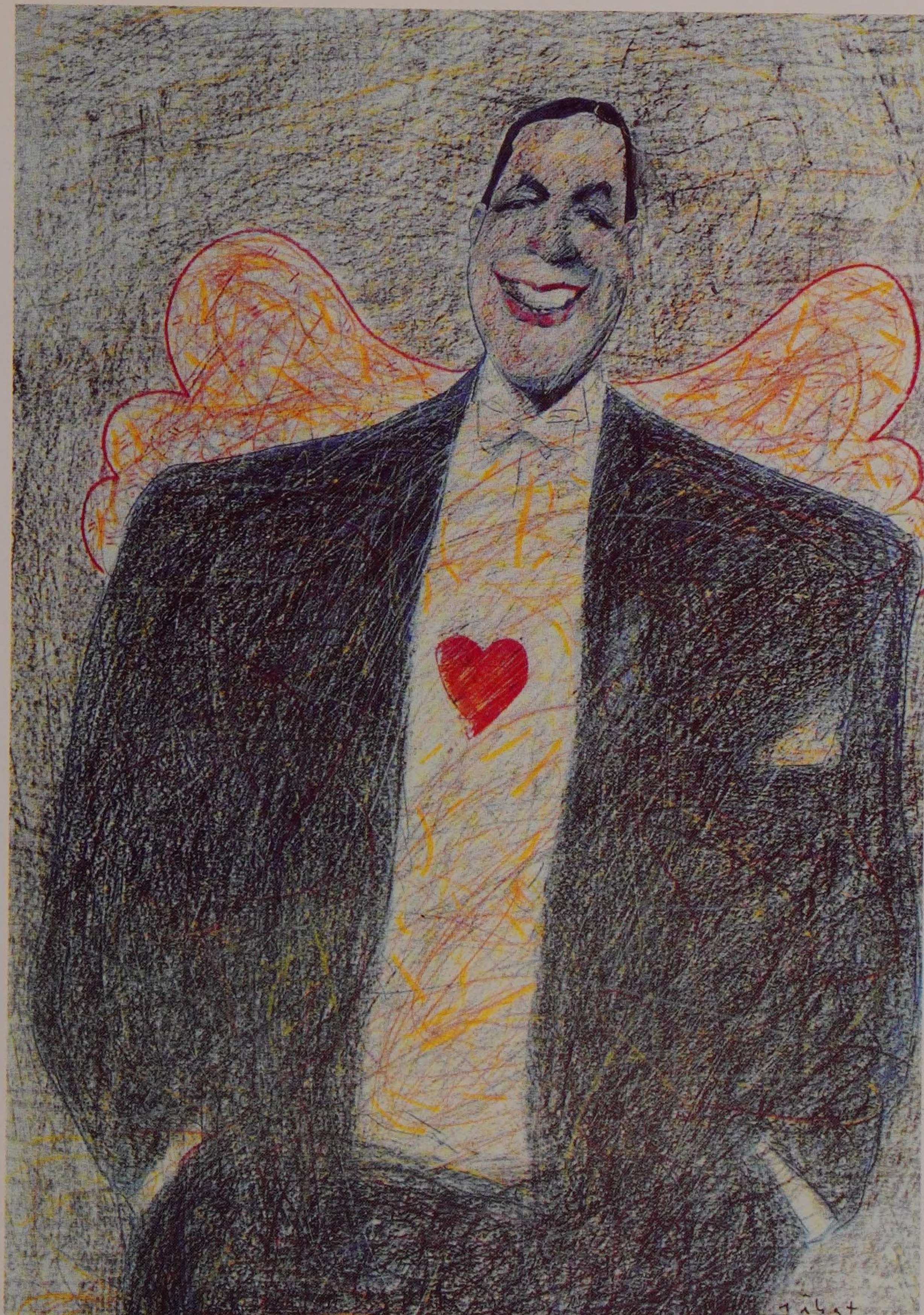
Ya avanzados los años veinte, las orquestas y los compositores se fueron alejando de Buenos Aires. El llamado "género chico" fue agotándose por la exageración y la repetición de temas. La música típica porteña interesaba más allá del Río de la Plata y apareció entonces el tango canción que se hizo popular con la voz inconfundible de Carlos Gardel.

El tango cantado y las pequeñas orquestas iniciaron exitosas giras y los actores y actrices se sumaron a los seguidores de este género interpretando tangos en sainetes, comedias y dramas. Por mucho tiempo, convertirse en cantor de tangos sería la aspiración de miles de jóvenes.

Paralelamente a las nuevas formas cantables, el tango evoluciona notablemente en su faz instrumental. Así como Gardel deja atrás la "guardia vieja" en el canto, una generación de jóvenes músicos traen profundos cambios en la manera de escribir e interpretar los tangos. Eduardo Arolas, Juan Carlos Cobián y Osvaldo Fresedo, entre otros, aportan sus obras de nuevo cuño y sus interpretaciones que son el reflejo musical de la ciudad.



La nueva forma del tango instrumental tendrá, promediando la década del '20, el aporte destacadísimo de Julio De Caro, protagonista de un movimiento renovador en la época romántica del género. Fue un momento de gran cambio para el tango, dejando de lado aquella forma primitiva de la "guardia vieja", para iniciar un tiempo más elaborado, sombrío, tristón y dramático. Musicalmente el tango de la era decariana –por De Caro– es el reflejo de la gente de su tiempo. Es el momento de los sextetos que contaban de dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo, y actuaban en cabarets, bailes diversos y en las salas cinematográficas cuando el cine todavía no era sonoro.



Afiche con ilustración de Hermenegildo Sábat.

Página 62: Sexteto de Julio De Caro.

Horacio Salas en su libro *El Tango* nos cuenta que, en las idas y vueltas de esta música, tuvieron mucho que ver la política y los cambios sociales producidos en el país a raíz de las olas de inmigrantes que arribaban trayendo su bagaje cultural y sus expectativas.

Tras el éxito de Gardel con *Mi noche triste,* de Pascual Contursi, surgieron con gran aceptación cantores como Magaldi, Corsini y Carlos Pérez de la Riestra, el popular "Charlo".

Algunos autores transmitieron al tango su personalidad y una manera de insertarse en esa extensa franja social que todavía estaba acomodándose.

Enrique Santos Discépolo le dio en sus letras una imagen triste, burlona y desesperanzada, pero pintó como nadie una época en la que el tango iba deteniéndose en su desarrollo.

Discepolín no soportó la presión por las profundas grietas que el peronismo, al que adhería fervientemente, había infligido al antiguo régimen y se dejó morir.

Dice Salas: *"Y lleva su desesperación al límite en* Tormenta, *donde su grito se vuelve metafísico".*

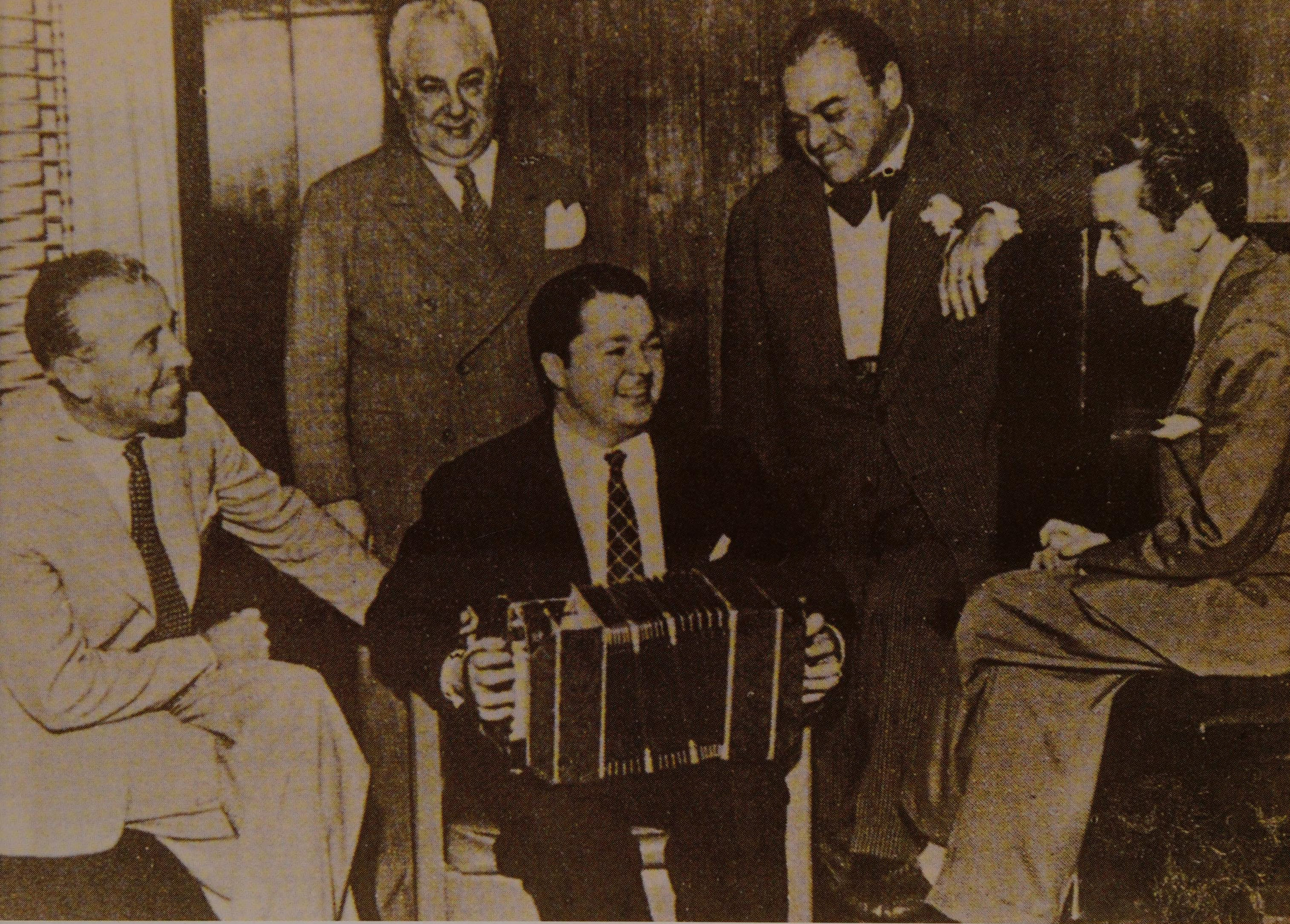


¡Aullando entre relámpagos,
perdido en la tormenta
de mi noche interminable, Dios!
Busco tu nombre...
No quiero que tu rayo
me enceguezca entre el horror,
porque preciso luz
para seguir...
¿Lo que aprendí de tu mano
no sirve para vivir?
Yo siento que mi fe se tambalea,
que la gente mala vive ¡Dios!
mejor que yo... Si la vida es el infierno
y el honrao vive entre lágrimas,
¿cuál es el bien...
del que lucha en nombre tuyo,
limpio, puro?... ¿para qué?...

(fragmento)

Los hechos políticos ocurridos antes y después del golpe militar del '30 fueron disparadores de un cambio en la sociedad. Se reorganizaron conjuntos de la llamada "guardia vieja" que tocaron el tango como algo pasado, un objeto de culto pero también de museo.

Otro escritor prolífico fue Homero Manzi quien, al morir en 1951, dejó unas doscientas canciones, además de poemas, textos y discursos, guiones de películas y una obra teatral. Su vida también transcurrió en medio de las contradicciones propias de la clase media argentina.



"Pichuco", Fresedo, Razzano, Canaro y Discépolo.

Eduardo Arolas.

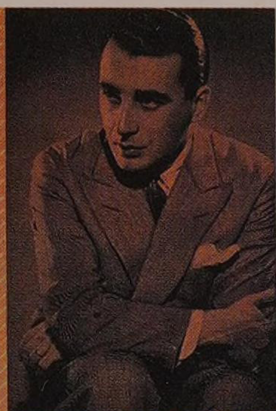


Sofía Bozán baila con Alfredo Camiña.





Arriba derecha: Libertad Lamarque.
Agustín Magaldi, Pedro Noda.



Julio De Caro.

Desde el sanatorio donde luchaba contra una cruel enfermedad, le dedicó un tango con música de Troilo a su amigo, Discepolín:

"Sobre el mármol helado, migas de medialuna
y una mujer absurda que come en un rincón;
tu musa está sangrando y ella se desayuna:
el alba no perdona, no tiene corazón.
al fin ¿quién es culpable de la vida grotesca?,
y del alma manchada con sangre de carmín;
mejor es que salgamos antes de que amanezca,
antes de que lloremos, ¡viejo Discepolín...!"

(fragmento)

Otro claro exponente de la poética discepoliana son los versos que explican en qué se ha convertido el mundo ante la carencia de una escala de valores:

Cambalache

"Que el mundo fue y será una porquería,
ya lo sé;
en el quinientos seis
y en el dos mil también;
que siempre ha habido chorros,
maquiavelos y estafaos,
contentos y amargaos,
valores y dublés,
pero que el siglo veinte es un despliegue
de maldá insolente
ya no hay quien lo niegue;
vivimos revolcaos en un merengue
y en un mismo lodo todos manoseaos."

(fragmento)





Juan D'Arienzo de blanco impecable.



Portada de La cumparsita. *Edmundo Rivero.*

Las orquestas de Juan de Dios Filiberto, D'Arienzo, Pugliese y Troilo, entre muchas otras, fueron dándole al tango una nueva cara, más alegre, más para bailar.

Aníbal Troilo empezó desde muy chico a tocar en los cafés. Pronto su personalidad se destacó y formó orquestas eligiendo con mucho cuidado a los cantores, compositores, músicos y arregladores que lo acompañaban. Hasta su aparición, las voces de la orquesta sólo entonaban el estribillo. Troilo instaló la costumbre de cantar toda la letra y de incluir dos cantores en las orquestas típicas. Roberto Goyeneche y Edmundo Rivero lograron grandes éxitos de la mano del popular "Pichuco" que era tan buen compositor como director de orquesta. Sus temas, en una línea de gran belleza melódica, eran cantables en su mayoría.

En compañía de grandes músicos como Enrique Cadícamo, Cátulo Castillo, José María Contursi, Homero Manzi y Homero Expósito, escribió *Garúa, Pa' que bailen los muchachos, Naipe, A Homero, Patito mío, Una canción, La última curda, Y a mi qué, Garras, Mi tango triste, Toda mi vida, Barrio de tango, Che bandoneón, Discepolín, Romance de barrio, Sur, Te llaman malevo,* además de otros temas puramente musicales.

Che bandoneón (fragmento)

"El duende de tu voz, che bandoneón,
se apiada del dolor de los demás
y al estrujar tu fueye dormilón
se arrima al corazón que duele más.
Estercita y Mimí, como Ninón
dejando sus destinos de percal,
vistieron al final
mortajas de rayón
al eco funeral de tu canción.



Aníbal Troilo y su orquesta (c. 1930).

Bandoneón,
hoy es noche de fandango
y quiero confesarte la verdad,
copa a copa, pena a pena, tango a tango,
embalado en la locura
del alcohol y la amargura.

Bandoneón,
para qué nombrarla tanto;
no ves que está de olvido el corazón,
y ella vuelve, noche a noche como un llanto
en las notas de tu canto
che, bandoneón.


AVENIDA
CINDOR
RESTAURANT


BALCARCE



Alberto Castillo fue un cantor que se distinguió por no parecerse a Gardel, –después del accidente en Medellín surgieron muchos cantores que se esforzaban por imitar al inolvidable "Zorzal"–. Hizo volver al tango a sus raíces cuando en los años "cincuenta" se presentó con un grupo de negros candomberos que bailaban y lo acompañaban con el sonido de sus parches.

Promediando la década de los 50 comenzó a divulgarse un término que en el tango iba a despertar encendidas discusiones: "vanguardia", asociándolo sobre todo, a la música de Astor Piazzolla, polémico y discutido pero genial. Es el cambio, la bisagra del tango. Sus temas *Nuestro tiempo, Buenos Aires Hora Cero, Lo que vendrá, Revolucionario, Nonino y Adiós Nonino,* además de las baladas y otras composiciones, son ejemplo claro de su profunda formación musical y de su sensibilidad. Una de las baladas que escribió en 1969 junto a Horacio Ferrer, gran historiador tanguístico y notable poeta, dice así:

Balada para mi muerte

"Moriré en Buenos Aires. Será de madrugada.
Guardaré, mansamente, las cosas de vivir,
mi pequeña poesía de adioses y de balas,
mi tabaco, mi tango, mi puñado de esplín.

Me pondré por los hombros, de abrigo,
toda el alba;
mi penúltimo whisky quedará sin beber.
Llegará, tangamente, mi muerte enamorada,
yo estaré muerto, en punto, cuando
sean las seis."

(fragmento)

La mujer y el tango

Como nos dice Salas en su libro *El Tango*, la participación femenina al principio se limitó a la función de acompañante para la danza. Recién a fines de siglo comenzaron a aparecer mujeres intérpretes.

Entre aquellas precursoras se destaca Pepita Avellaneda, fiel estereotipo pequeño-burgués de feminidad romántica cuyo paradigma será Libertad Lamarque quien, en los años treinta, acaso sin advertirlo se convirító en portavoz de la humillación femenina.

Antes de eso, a las cancionistas del '20 se las presentaba vestidas de hombre con "funyi" gris y pañuelo al cuello.

El entusiasmo del público ante la inclusión del tango en los nuevos sainetes impulsó a los empresarios teatra-



Páginas 72 y 73: El Viejo Almacén, Buenos Aires.

Derecha: Astor Piazzolla y Julio Maharbiz (c. 1970).



Libertad Lamarque y Tito Gómez en "Tango."

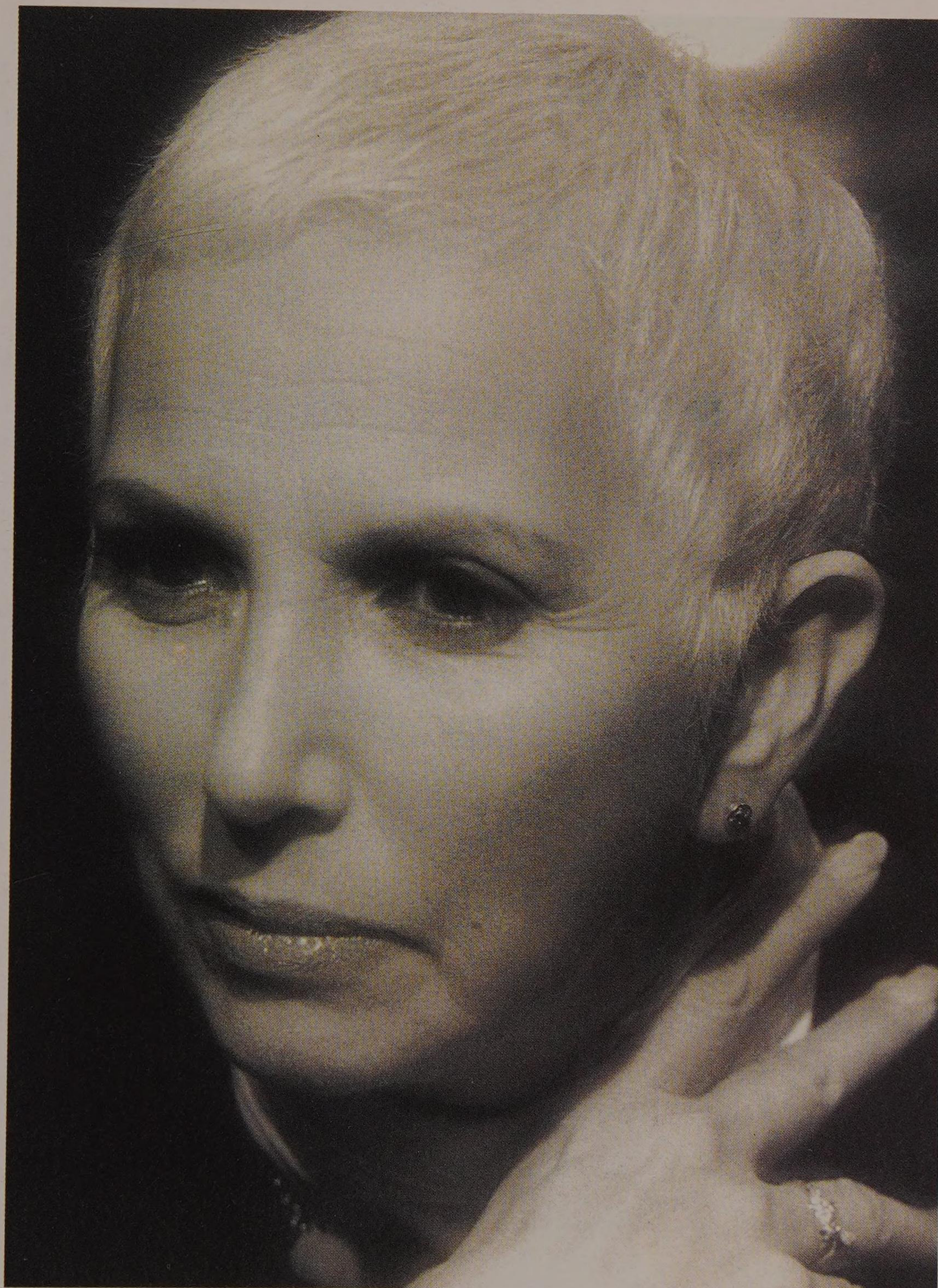
Beba Bidart y Alberto Mosquera Montaña bailando un tango en Taconeando.





Tita Merello.

Página 79: Susana Rinaldi.



les a insistir en la fórmula. Así, Iris Marga cantó Julián y Olinda Bozán estrenó *Bizcochito* de Discépolo y Saldías.

Mientras Azucena Maizani, la "ñata gaucha", se inició con el tango, Rosita Quiroga ya era conocida como cantante de temas criollos. Una dramatizaba y la otra "decía", narraba historias casi con desdén. Ambas cantaron junto a Carlos Gardel. Paralelamente, sin las exaltaciones dramáticas de Azucena Maizani, ni los arrastres arrabaleros de Rosita Quiroga, ni la voz "finita" de Libertad Lamarque, aparece Mercedes Simone. Sus versiones de *Yira, yira*, *Del suburbio*, *Muchacho* o *Cantando* (de su autoría), muestran una voz sin arrebatos ni exclamaciones.



Olinda Bozán.

Otra voz popular en los años treinta fue las de Ada Falcón, quien grabó acompañada por Francisco Canaro y Osvaldo Fresedo y terminó sus días en Salsipuedes, Córdoba, como monja terciaria.

Tita Merello es la contracara de la tilinguería, asumió desde el humor la representación de los sectores marginales que, nacidos en la pobreza extrema, llegaron al centro para sobrevivir en el mundo del tango.

Tita no esquiva un acercamiento a la miseria que ella sufrió como huérfana temprana.

Después de participar en espectáculos musicales y revisteriles debutó como actriz en reemplazo de Olinda Bozán en la obra de Claudio Martínez Paiva *El rancho del hermano* y pudo demostrar su capacidad dramática.

Anita Luciano Davis, la popular "Tania", debutó cantando canciones españolas hasta que conoció a Discépolo y se dedicó a cantar casi exclusivamente el repertorio discepoliano durante los veinticuatro años que vivió junto a él.

Sofía Bozán, en cambio, prefirió el teatro de revistas donde detenía la orquesta para incluir un chiste en medio de la letra de un tango. El público la aplaudía de pie.

Con estos pocos ejemplos podemos apreciar que el tango tuvo y tiene grandes intérpretes femeninas, pero Susana Rinaldi es, sin duda, el nombre más importante surgido en el último cuarto de siglo. Su buena formación cultural y profesional le otorgan una enorme ventaja sobre sus colegas, y su manejo escénico le brindan la ubicación precisa y hasta los gestos necesarios para lograr una comunicación total con la gente en los diferentes escenarios en que actúa.



Azucena Maizani, "La ñata gaucha".





Página 82: Tania.

Homero Manzi.



El Quiosco del Tango en la calle Corrientes.

Página 85: Los Rivarola.

Entre sus versiones más notables merecen destacarse *Caserón de tejas*, *Malena*, *El 45*, *El parque de artillería* y *La última curda*, donde el dramatismo de la letra no recibe otro subrayado que su exacta modulación. Dueña de una voz profunda, su timbre grave y afinadísimo transforma cada historia en un monólogo dramático; en una crónica sensible que hace que el público, en cualquier parte del mundo, la ovacione emocionado.

El tango fue cambiando a medida que Buenos Aires se modificaba. Las orquestas, los cantores, los músicos, arregladores y compositores fueron adecuándose a una ciudad que inventó un idioma propio, una filosofía, una manera de ser. El tango fue el hilo conductor que unió los barrios con el centro.

Queda claro entonces, por todo lo dicho, que el tango nació como una necesidad imperiosa de expresión, al principio fue más danza que canto y su música ya había sido escrita en la ciudad de Buenos Aires mucho antes del comienzo del siglo XX.



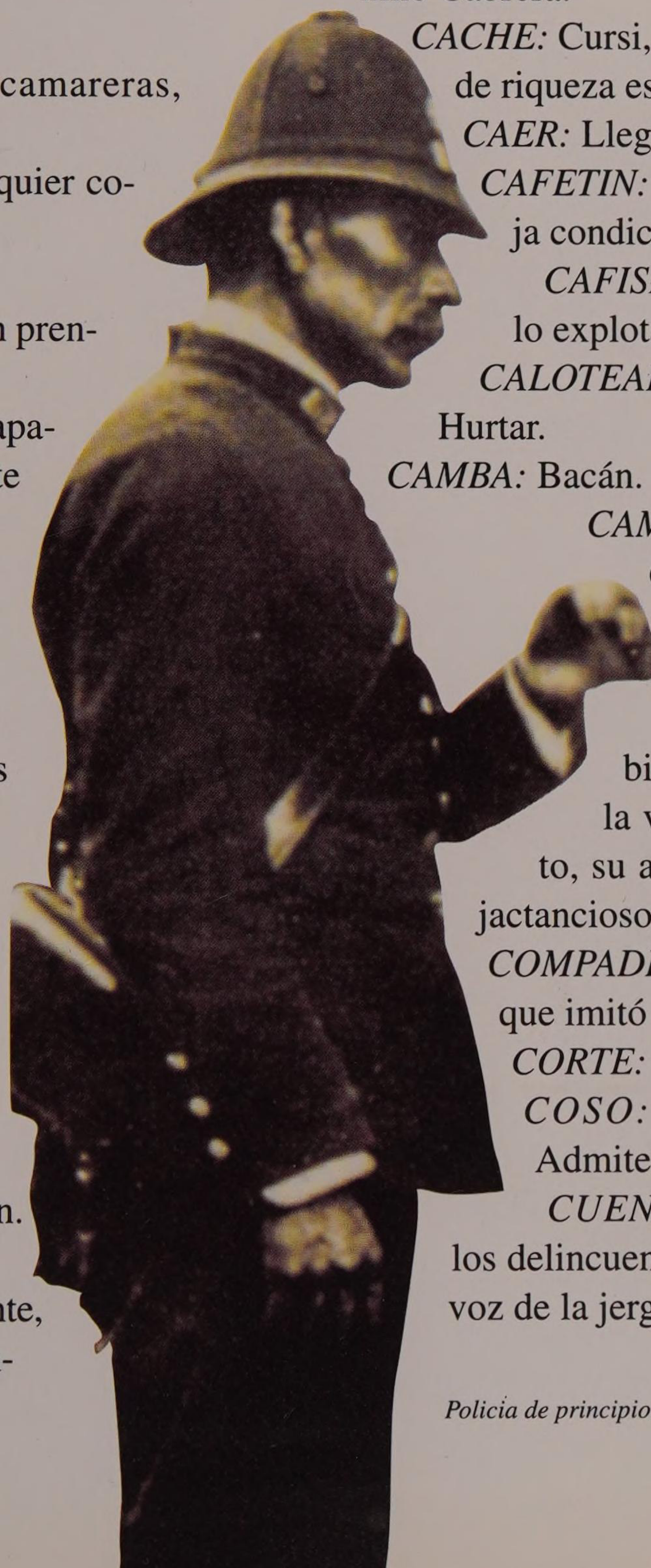


Recogiendo la correspondencia de los buzones para su distribución (c. 1900).

BREVE VOCABULARIO LUNFARDO

José Gobello

ACADEMIA: Salón atendido por camareras, donde se bebía y se bailaba.
AFANAR: Robar, tomar para sí cualquier cosa de forma ilegal.
AGUILA: Carente de dinero.
AMURAR: Empeñar, dar una cosa en prenda de un préstamo.
BACAN: Individuo adinerado o que aparenta serlo. / Muy rico, lujoso. Admite el femenino Bacana.
BAILETIN: Lugar de diversión donde se bailaba y se asistía a interpretaciones artísticas y musicales.
BARDO: Improvisadamente, sin plan previo. / El que hace las cosas de prisa y descuidadamente.
BATIR: Decir. / Batir la justa: Decir la verdad.
BERRETIN: Capricho, propósito que se forma uno sin fundamento.
BIABA: Salteamiento perpetrado con violencia. / Zurra de golpes.
BULIN: Aposento, cuarto, habitación.
BURRO: Bruto, inculto.
BUTEN: De Buten, de Bute: Excelente, óptimo, de la mejor calidad. / Excelentemente, óptimamente.



CABRERO: Enojado, atufado, chivo. Admite el femenino Cabrera.
CACHE: Cursi, que con pretensión de elegancia o de riqueza es ridículo y de mal gusto.
CAER: Llegar.
CAFETIN: Café frecuentado por gente de baja condición.
CAFISHIO: Canfinflero. / Rufián que sólo explota a una mujer.
CALOTEAR: Estafar no pagando un gasto. / Hurtar.
CAMBA: Bacán.
CAMBALACHE: Prendería.
CANA: Cárcel, prisión.
CATRERA: Cama.
CIEGO: Carente de dinero.
COMPRADRE: Gaucho absorbido por la ciudad, que mantuvo, en la vestimenta y en el comportamiento, su actitud independiente. / Individuo jactancioso y pendenciero.
COMPADRITO: Hombre joven del suburbio que imitó las actitudes de los compadres.
CORTE: Figura del tango.
COSO: Sujeto, persona innominada. Admite el femenino "cosa" (mujer).
CUENTO: Estratagema empleada por los delincuentes para estafar a sus víctimas. Es voz de la jerga delictiva, equivalente a timo.

Policia de principios del siglo XX.





CURDA: Borrachera.
CHAMUYAR: Conversar, hablar una o varias personas con otra u otras.
CHE: Corresponde al vocativo del pronombre tú.
CHIMENTAR: Contar habladurías.
CHINA: Muchacha / Mujer en general de rasgos aindiados. Tiene connotación despectiva.
CHORRO: Ladrón.
DORMIDA: De la vida airada. Acción de pasar la prostituta toda la noche con un hombre.
DUBLE: Del francés "doublé", objeto de metal vil que imita a una joya.
DURO: Peso de moneda nacional.
ECHARSE: Echarse a un lado: Correrse de lugar.
EMPILCHAR: Vestir.
ENAJAR: Najar: Irse, marcharse.
ENAJE: Partida, huida, expulsión.
ENCANAR: Arrestar, detener, poner en prisión.
ESCABIADO: Ebrio.
ESPIANTE: Huida, partida, acción de salir de un punto para otro.
ESQUILLAR: Impacientarse, rabiar.
ESQUINAZO: Acto de plantar a uno, de dejarlo burlado o abandonado.
ESTAZO: Tonto.
ESTRILADOR: Enojadizo, irritable. Admite el femenino Estriladora.
ESTUFADO: Aburrido, fastidiado.
FARRA: Diversión, jarana, juerga.
FASO: Cigarro, cigarrillo.
FILAR: Dar conversación a la posible víctima de una estafa para conocer si puede ser fácilmente embaucada.
FORFAIT: Falto de alguna cosa, especialmente de dinero.
FULERIA: Pobreza; fealdad; cosa de poco precio; enojo, irritación.



Páginas 88-89: Parejas bailando el tango en el patio de un conventillo.



Escena de la película "La historia del Tango".

FULERO: Malo, que carece de la bondad que debe tener según su naturaleza y destino. / Feo. Admite el femenino "fulera".

GATO: Ladrón que penetra furtivamente en los comercios y aguarda escondido la hora propicia para cometer el robo.

GUACHO: Hijo ilegítimo. / Sujeto vil. Admite femenino Guacha.

GURDA: A la gurda: Excelente, óptimo, grandemente, en gran medida.

HACER: Robar.

JUSTO: Batir el justo o la justa: Decir la verdad.

LABURAR: Trabajar, ocuparse en cualquier ejercicio, obra o ministerio.

LARGAR: Entregar. Largarse: comenzar a hacer algo.

LENGO: Pañuelo.

LORA: Mujer. / Mujer de costumbres libres.

LUNGA: Saberla lunga: conocérselas todas.

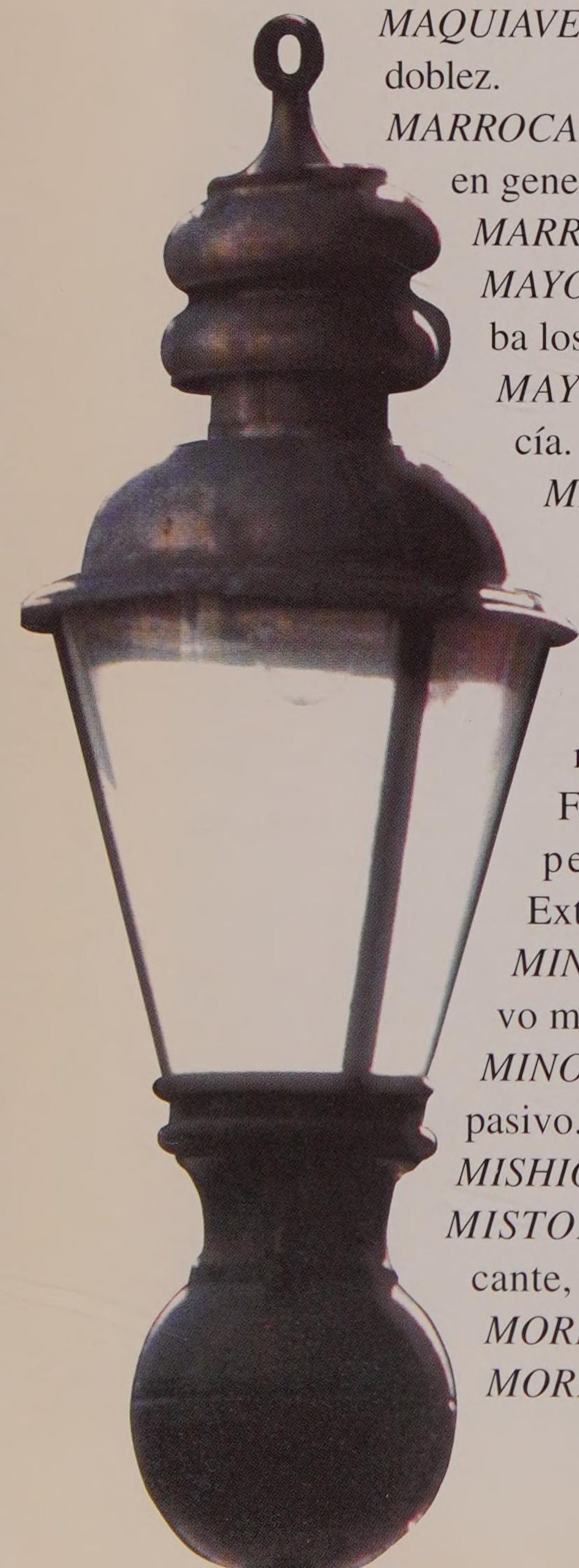
MADAMA: Regente de prostíbulo.

MALEVO: Maleante, maligno / Matón, pendenciero, valentón.

MANDINGA: Diablo. Alude a los negros llamados

mandingas (organizados en un reino situado al este del Sudán).

MANGAZO: Aumentativo de manga. / Pedido, solicitud.



MAQUIAVELO: Que actúa con astucia y doblez.

MARROCA: Cadena de reloj. / Cadena en general.

MARROCO: Pan.

MAYORAL: Empleado que cobraba los pasajes de los tranvías.

MAYORENGO: Oficial de policía.

MERENGUE: Embrollo, enredo.

MILONGUEAR: Bailar, especialmente milonga.

MILONGA: Payada pueblera. / Lugar donde se baila. / Fiesta en que se reúnen varias personas y se baila. / Extensivamente tango.

MINA: Mujer. Admite el afectivo minusa.

MINO: Concubinario. / Pederasta pasivo. / Varón, en general.

MISHIO: Pobre.

MISTONGO: Humilde, insignificante, pobre.

MORFAR: Comer.

MORFO: Comida.

OTARIO: Del. Cándido, tonto, elegido para hacerlo víctima de una estafa.

PAPUSA: Papa: Cosa hermosa, de gran calidad o provecho. Se aplica frecuentemente a la hermosa mujer.

PATO: Que carece de dinero. Admite el femenino Pata.

PERCAL: Tela de algodón para vestidos de mujer, camisas y otros usos.

PERCANTA: Mujer, considerada desde el punto de vista amatorio. Admite el diminutivo Percantina.

PERINGUNDIN: Lugar de baile concurrido por gente de baja condición / Lugar de diversión o de comida, de moral dudosa.

PIBE: Niño. / Aplícase afectivamente a personas de cualquier edad. El femenino, Piba, puede significar novia.

PILCHA: Prenda de vestir en general / En pl., objetos de uso personal.

PRISSE: Leng. de la vida airada. Prise, pris: Pulgarada de cocaína.

PUNGA: Hurto de dinero u objetos que se sustraen de los bolsillos de la víctima. / Robo practicado entrando en las habitaciones de una casa durante el sueño de sus moradores.

RANA: Persona sagaz y astuta. / Como adjetivo, pícaro, travieso.

RECHIFLADO: Trastocado, con el ser o el estado mudado.

RECHIVATO: Chivo, Enojado, atufado.

REO: Propio de la gente de baja condición social.

ROCHO: Chorro.



Carruajes en el Buenos Aires de antaño.

SHACAR: Sacar dinero a alguien mediante ardides o falsas promesas.
SCHICOBA: Chicoba: Vendedor de escobas / "escobero" que al frente de los candomberos abría el paso de la comparsa.
SPAMENTO: Espamento, aspamento: Exageración en la manifestación de los estados anímicos. / Simulación para dar a entender una cosa distinta de la que se es o la que se siente.
TAMBO: Prostíbulo.
TIMBEAR: Participar en un juego de azar.
TOMAR: Tomar el cuento: Pop. Dejarse engañar por la historia
TOMBO: Botón: Agente policial.
TRAJEADO: Vestido elegantemente. Admite femenino Trajeada.
TURRO: Incapaz, inepto, necio. Admite el femenino "turra", que también se aplica a la mujer que se entrega con facilidad, por vicio o por interés.
VENTO: Dinero.



San Telmo.



Créditos

Christian Baied: pág. 68.
Arch. Graciela García Romero: pág. 4, 8-9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24-25, 27, 29, 36, 37, 38, 43, 46 izq., 49, 51, 55, 59, 61, 66, 67 izq., 70, 74, 76, 78, 80, 81, 82, 86, 88-89, 90, 91, 93.
Enrique Limbrunner: pág. 54.
Ron Lovelace: pág. 6.
Hermenegildo Sábat: tapa.
Alberto Mosquera Montaña: pág. 77.
Arch. Manrique Zago: pág. 17, 26, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 40-41, 42, 44, 45, 46 der., 47, 48, 50, 52, 53, 56, 57, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 67 der., 69, 71, 72-73, 79, 83, 84, 85, 87, 92, 94, 95. Contratapa.

Se terminó de imprimir en 1999.
Mateu Cromo, Madrid, España.
Fotocromía McNA Digital, Buenos Aires.


ISBN 987-97439-1-1
9 789879 743911